

LA POÉTICA TEATRAL DE SACHA BARRERA ORO

Luis Emilio Abraham

Universidad Nacional de Cuyo - CONICET

Un balance del desarrollo del teatro durante el siglo XX arroja como dato fundamental, quizás como punto decisivo, la consabida dialéctica entre texto y escena. En el ámbito de la *praxis* teatral, la puja inicial entre los dramaturgos y los creadores del espectáculo por poner al teatro su respectivo sello de propiedad devino muchas veces en una separación de labores que dio como resultados extremos ya el teatro sin texto previo ya el texto que esperaba en vano su llegada a la escena. Estudiar y analizar los muy diversos fenómenos que jalaron este panorama excede las pretensiones de este trabajo¹. Se trató, en definitiva, de una disputa entre la literatura y el espectáculo que provocó una apertura de la historia del teatro, tradicionalmente restringida a una historia de la literatura dramática, hacia las poéticas de la puesta en escena.

En los días que corren, al menos en la Argentina, parecen advertirse los signos de una síntesis y se propagan los escritores que ponen en escena sus textos, los actores que colaboran en la escritura, los directores que

¹ Una buena y apretada síntesis de los hitos sobresalientes de esta disputa puede leerse en Rodolfo Obregón. “El sexto elemento”. En: Luis Mario Moncada (Comp.). *Versus Aristóteles. Ensayos sobre dramaturgia contemporánea*. México, Anónimo Drama Ediciones, 2004, pp. 95-98. Resulta de interés también seguir la prolongación del debate en el seno de la semiótica teatral, para lo cual puede verse Roberto Canziani. *Il dramma e lo spettacolo. Percorso e congiunzioni teoriche di semiotica teatrale*. Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1984; José Luis García Barrientos. *Drama y tiempo. Dramatología I*. Madrid, CSIC, 1991, pp. 25-36; María del Carmen Bobes Naves. “Introducción a la teoría del teatro”. En su: *Teoría del teatro*. Madrid, Arco/Libros, 1997, pp. 9-27.

deciden asumirse dramaturgos al publicar su texto luego de la representación². Se diría que, una vez ganado un papel central por parte de los hacedores del espectáculo, ha disminuido el “riesgo” de poner el texto a disposición de unos lectores que podrían digerirlo como literatura.

El teatro mendocino de las últimas décadas no ha sido ajeno a estos procesos y han surgido experiencias de conjunción entre práctica escénica y escritura dramática. El propósito de este trabajo es, justamente, estudiar la producción, excelente en su calidad estética, de Sacha Barrera Oro, un teatrista de Mendoza que aúna la labor dramática y la directorial. Tras una breve reseña biográfica, se deslindarán los principios fundamentales de su poética teatral, por lo que se hace indispensable, ante todo, explicitar lo que se entenderá aquí por dicho concepto.

Entre los diversos sentidos del término “poética”, se encuentra el de “conciencia formal del autor, la cual puede deducirse de su práctica creadora o de sus posturas teóricas explícitas en relación con la obra literaria”³. Así concebida, la poética de autor -o poética de un *corpus* textual, como prefiere Jorge Dubatti⁴- constituye un saber generalizador sobre un conjunto particular de obras y, frente a la poética entendida como teoría de la literatura, es una noción ligada sobre todo a la vertiente crítica de los estudios literarios en su misión indagadora de los principios que orientan una práctica concreta de escritura:

² Es el caso, por ejemplo, de Ricardo Bartís, Daniel Veronese, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian, Javier Daulte, Federico León, un grupo de teatristas “emergentes” que ocupan actualmente un lugar central en la escena porteña y protagonizan “desde los primeros años de la década del noventa una nueva ‘entrada al mundo’ del teatro argentino”. Cf. Osvaldo Pellettieri (Dir.). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires, Galerna, 2001, vol. V, pp. 275-276.

³ Susana Tarantuviez. *La narrativa de Griselda Gambaro. Una poética del desamparo*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 2001, p. 93.

⁴ Jorge Dubatti. *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Prólogo de Gastón Breyer. Buenos Aires, Atuel, 2002, p. 57.

Llamamos poética de un texto o grupo de textos al conjunto de constructos morfotemáticos que, por procedimientos de selección y combinación, constituyen una estructura teatral, generan un determinado efecto, producen sentido y portan una ideología estética en su práctica⁵.

Así pues, el estudio de la poética de un autor no sólo implica la descripción e interpretación de sus selecciones temáticas y formales -y la codependencia presente entre ambas- sino que avanza sobre los principios estéticos que las sostienen y, en definitiva, sobre su concepción del hecho literario o -en este caso- teatral.

En su traslado al campo de los estudios teatrales, el concepto de poética puede incorporar las diversas dimensiones que involucra el ejercicio del teatro y multiplicarse, en consecuencia, en las nociones de poética de autor, de director, de la actuación⁶. Este trabajo se centrará en la poética autoral de Sacha Barrera Oro. Pero, si el examen de la poética teatral de un dramaturgo supone indagar en su comprensión del teatro y si Barrera Oro encara la escritura como una práctica dirigida a la concreción escénica, nuestro análisis de su poética autoral no podrá perder de vista al teatro como espectáculo. Por esta razón, nuestro estudio partirá del análisis de la puesta en escena u operará, cuando el texto constituya el punto de partida, sin olvidar su vocación escénica.

En el caso que nos ocupa, el material de poética explícita es escaso⁷. Con el fin de llevar a cabo nuestros propósitos, ha sido fundamental, pues, rastrear la poética implícita en las obras del escritor. Se han tenido

⁵ *Ibidem*, p. 57.

⁶ Para una aplicación del concepto de poética de actor, por ejemplo, puede verse Jorge Dubatti. "Territorio de ebullición. El teatro argentino en el canon de la multiplicidad". En su: *El teatro argentino en el IV Festival Internacional de Buenos Aires*. Buenos Aires, Libros del Rojas / Atuel, 2003, pp. 17-21.

⁷ Contamos con la entrevista que se realizara al autor durante el proceso de esta investigación y con dos artículos que contienen declaraciones de Barrera Oro particularmente relevantes (Fauto Alfonso. "Sacha Barrera Oro". En: *Picadero*, N° 12, p. 17 y "Las nuevas poéticas de la escena". En: *Los Andes*, Mendoza, 4 de agosto de 2004, citado desde www.losandes.com.ar/2004/0804/suplementos/).

en cuenta todos los textos que Barrera Oro ha dado a conocer al público mediante publicación o estreno⁸, pero, por cuestiones de espacio, el desarrollo tomará como eje organizador el análisis un poco más minucioso de una sola obra: *Hermanitos*, el espectáculo de Barrera Oro que ha alcanzado mayor difusión entre el público mendocino, pues, estrenada en junio de 2004, al momento de la redacción de este artículo -agosto de 2005- se halla todavía en cartel⁹.

Sacha Barrera Oro nació en Viña del Mar en 1973. De madre chilena y padre argentino, vive desde los tres meses en Mendoza, en la casa de su abuela paterna. Apenas conoció a su madre, quien murió cuando Sacha promediaba el año de edad, y nunca tuvo contacto con su padre, uno de los argentinos desaparecidos durante el Proceso militar de los 70. Lejos de buscar el sensacionalismo biográfico, hacia el que tampoco el propio Barrera Oro muestra alguna inclinación, menciono este dato de su particular llegada al mundo pues dejaría huellas en su obra teatral.

En 1990, el taller dictado por Darío Anís, y la consiguiente participación, como actor, en una muestra intercolegial de teatro, señalan el comienzo de su vinculación con el espectáculo. Continuó su formación actoral con Carlos Marchezky y, en 1992, en el taller permanente que Gladys Ravalle dirigía en el Instituto Goethe de Mendoza. Por esos años, sus intereses se repartían entre las ciencias, las artes visuales, el teatro y la poesía: su vocación por la ingeniería química se matizaba con la prác-

⁸ Sólo dos obras han quedado fuera de consideración por tratarse de espectáculos algo atípicos dentro de la producción de Barrera Oro: *La sopa* (2001), que carece de componente verbal; y *Vino de a dos* (2004), pues se trata de un ejercicio lindante con los códigos del café-concert y escrito casi por encargo para la dirección de Lourdes Aybar en un momento en que Barrera Oro, como veremos, había empezado a concebir las tareas de escritura y dirección como instancias inseparables.

⁹ Ficha técnica: *Hermanitos*, estrenada el 25 de junio de 2004.

Dramaturgia y dirección: Sacha Barrera Oro. Intérpretes: Sebastián Lucero, Javier Massi, Rolando Orduña, Carlos Suárez. Asistencia de dirección: Juan Comotti. Compaginación musical: Héctor Castagnolo y Sacha Barrera Oro. Asistencia técnica: Martín Bizzotto y Pablo Grosso. Producción: Carmona Croche y Mauricio Astorga. Sala: Enkosala. Los datos corresponden al momento de estreno.

tica de la actuación, el gusto por la pintura dadaísta y surrealista y la intensa lectura de Pessoa, Breton y Girondo¹⁰.

Varios viajes a Inglaterra y la posibilidad de investigar acerca de las nuevas tendencias artísticas londinenses parecen haber inclinado su predilección por la creación estética. En 1996, ingresó en la Escuela de Arte Dramático de la Universidad Nacional de Cuyo y pronto mostró preferencia por la labor dramática. Su primera obra, *Interpolación*, fue escrita en 1998 y todavía se encuentra inédita y sin estrenar. Pero su aparición en las carteleras mendocinas se produjo tan sólo al año siguiente, cuando Juan Cristobal Comotti estrenó *El cuarto en común*.

Durante el año 2002, tuvieron lugar dos acontecimientos clave en su carrera teatral: se involucró de lleno en el ámbito de la dirección escénica y realizó su primera publicación, la cual contribuyó a la consolidación de su desempeño como dramaturgo. En efecto, junto con Pablo Longo¹¹ y David Maya, emprendió el proyecto de las Ediciones del Carajo, dedicadas a la publicación de obras dramáticas. La empresa se inició con *Sobras de teatro*, volumen colectivo cuyo título alude a un posible hartazgo respecto del teatro -o de ciertas manifestaciones teatrales- a la vez que parece jugar con el nombre de Artaud. En él se incluye *Helados*, el primero de los textos que Barrera Oro dio a la imprenta. En el año 2003, publicó su *Teatro* en la misma editorial. Este libro, el último que ha aparecido hasta el momento, contiene cinco de sus obras: nuevamente *Helados*, *El cuarto en común*, *A tu padre como a ti mismo*, *Saravá* y, finalmente, *Un fuerte dolor de cabeza*, obra fragmentaria que se confor-

¹⁰ Cf. Fausto Alfonso. *Art. cit.*, p. 17.

¹¹ Pablo Longo nació en Mendoza en 1981 y es otro de los “muy jóvenes” con mayor producción dramática. Su vinculación con el teatro se ha limitado hasta el momento a la escritura dramática. Entre las obras que ha publicado se encuentran: “Las aventuras de Fernando VIII (De las Costas Ricas al Río de la Plata)” (En: Sacha Barrera Oro, Pablo Longo y David Maya. *Sobras de teatro*. Mendoza, Ediciones del Carajo, 2002), “Desierto de caracoles”, “El casamiento” y “Naturaleza muerta con naranjas podridas” (recogidas en su: *Silencio. 3 dramas fantásticos*. Mendoza, Ediciones del Carajo, 2004). Según lo dijo López, en el país de las cosas perdidas ha sido llevada a la escena por Walter Neira (2004).

ma de cuatro textos breves, de escritura condensada, creados bajo la inspiración del estilo de Heiner Müller y Sanchis Sinisterra.

En cuanto a sus comienzos como director, Barrera Oro estrenó *Saravá* (2002) con el elenco “Caroteno” en el teatro Cajamarca. Desde entonces, asume la escritura y la dirección como tareas unidas y complementarias. Ha dirigido también *Un pozo de ojos*, *Hermanitos* y *Marea roja (sangre)*. Una evidencia de la centralidad y la difusión que ha alcanzado Sacha Barrera Oro en nuestro medio es la presencia de estos tres espectáculos entre los diez seleccionados para la Fiesta Provincial del Teatro del año 2004. *Hermanitos*, finalmente, fue elegida para la Fiesta Regional del Nuevo Cuyo y para la Fiesta Nacional de Teatro 2005.

El proceso genético de esta obra, según ha relatado el propio Barrera Oro en la entrevista realizada con motivo de esta investigación, ejemplifica su concepción integradora de las diversas instancias que intervienen en la creación teatral, su visión de la escritura dramática y de la dirección escénica como labores complementarias. Cuando comenzó a preparar el espectáculo, pensaba en una obra de fuerte carga existencial con algunos toques de humor. Pero, dado que trabajaba con un grupo de actores recién iniciados —el Elenco “Cuatro Dedos”— con buena predisposición para la comicidad, reorientó la idea inicial hacia una propuesta básicamente cómica con resolución existencial. Antes del trabajo con los actores, tenía escritos tan sólo tres cuadros. El resto del texto dramático se concibió, entre ensayo y ensayo, con el estímulo de lo que los actores exhibían sobre la escena.

El resultado es un espectáculo organizado en ocho cuadros intensamente dialogados, entre los que se intercalan breves escenas de humor no verbal logrado a través de actuaciones corporales y lúdicas. Como en el resto de sus obras, el espacio se presenta despojado casi por completo. Las cuatro sillas que utilizan los personajes para sentarse en diferentes lugares de la escena son el único accesorio. La proyección lumínica de una luna, sobre el foro, durante un breve lapso del último cuadro, constituye el único elemento de “decorado”. En efecto, la producción de sentido se delega primordialmente al lenguaje verbal, lo que constituye una invariante en la producción del teatrista. Sin embargo, los modos en que el lenguaje genera sentido, con-

tradictorios, problemáticos, ajenos a los cauces de la lógica, son cuestionadores del propio vehículo de significación. En toda la obra teatral de Barrera Oro, las elecciones formales, y los núcleos de contenido que éstas presuponen, manifiestan una apropiación particular de las poéticas del absurdo¹².

Los rasgos de estilo del absurdismo provocan, en el micronivel de la frase o de la relación entre réplica y réplica, un desajuste de los principios que rigen la coherencia local del texto. La falta de cohesión lingüística¹³, la relación ilógica entre los referentes que se aluden, la ruptura de los principios cooperativos de la comunicación, la proliferación e inestabilidad de los tópicos que saturan el discurso, producen el “fracaso” del lenguaje como instrumento de comunicación y de pensamiento. El contenido que suponen estos rasgos formales, la ininteligibilidad de un mundo que permanece esencialmente misterioso¹⁴, no sólo subyace a estas elecciones estilísticas sino que encuentra explicación, por ejemplo, en uno de los monólogos de *Hermanitos*:

¹² Para la descripción de los rasgos del teatro del absurdo, se seguirá a Martin Esslin. *Au dela de l'absurde*. Traducido del inglés por Françoise Vernan. París, Éditions Buchet / Chastel, 1970, pp. 19-24; Patrice Pavis. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Traducción a la 3^{ra} edición francesa por Jaume Melendres. Barcelona, Paidós, 1998, artículo “Absurdo”, pp. 19-20; Osvaldo Pellettieri. *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949-1976)*. Buenos Aires, Galerna, 1997, pp. 161-199.

¹³ Un ejemplo al respecto es el uso desviado de sintagmas consecutivos y causales, como puede verse en el parlamento inicial de *Marea roja (sangre)*: “ELLA – [...] Quién podría imaginarse que te ibas a morir de frío y no de un impacto brutal... ese que nunca sucedió. Tal vez por eso no pude entenderte en tu insistencia cuando estábamos cerca de la casa. ¡Que tuviera cuidado con el perro!, me decías [...]”. Sacha Barrera Oro. *Marea roja (sangre)*. Libreto inédito cedido por el autor, I, p. 2. Como se aprecia en la cita, no puede advertirse la relación de consecuencia entre los datos que vincula el conector “por eso”. Más allá de la ruptura de la relación lógica entre la causa y el efecto, que se alcanza mediante variadas estrategias, lo que constituye el recurso al que nos referimos aquí es justamente la introducción de este tipo de sintagmas causales o consecutivos en un contexto en que su uso se denuncia arbitrario y hace más evidente, en el micronivel de la frase, la ausencia de aquella relación.

¹⁴ Cf. Martin Esslin. *Op. cit.*, p. 19.

Hermano 2- [...] Papá decía que había tres clases de seguridades: la primera, es la seguridad que armamos todos los días en nuestros cerebros apenas nos levantamos de la cama; esta seguridad la construimos tratando de convencernos de que la racionalidad del mundo es idéntica a la nuestra¹⁵.

A nivel de la coherencia global del discurso, las huellas del absurdo se observan en la construcción de la diégesis y de los personajes. Se trata, en realidad, de dos aspectos íntimamente relacionados en el teatro, pues si el actuar de los personajes es el que sostiene el hilo de la fábula, es cierto también que las acciones constituyen el procedimiento fundamental para modelar la identidad de los personajes¹⁶. En consecuencia, cuando se posterga la materia narrativa casi hasta su anulación, cuando la fábula permanece en el terreno de lo indefinido, cuando se oculta la relación causal que imprime una finalidad a las acciones, se genera también la inestabilidad del personaje. En “Cómo se toma el té (nutrición)”, “Quién”... y “Ellos”, tres de los textos que conforman *Un fuerte dolor de cabeza*, los personajes, que en el texto dramático se distinguen con letras, hacen avanzar un diálogo de brevísimas intervenciones inconexas. Las descripciones del mundo y la caracterización de personajes que contienen cada una de las intervenciones fluctúan de frase a frase. Cada réplica oculta un mundo aparte. A esta organización del discurso, subyace la idea de una mutación constante que impide la estabilización del ser y, por añadidura, si los personajes carecen de una identidad más o menos permanente, las sucesivas posesiones del discurso podrían constituir una única voz:

¹⁵ Sacha Barrera Oro. *Hermanitos*. Libreto inédito cedido por el autor, VII, p. 30.

¹⁶ En este sentido, es posible invertir la relación aristotélica entre personaje y acción. En vez de considerar a los personajes como un dato dado desde el comienzo del drama y cuyo fin es llevar a cabo las acciones que conforman la fábula, podría concebirse que las acciones son la vía de generación del personaje, que resulta así una categoría en permanente construcción. Cf. Luis Enrique Gutierrez O. M. “Introducción a las secuencias adjetivas”. En: Luis Mario Moncada (Comp.). *Op. cit.*, pp. 51-57.

Y: ¿Quién puede hablar de nosotros?

Z: Junto a mi pellejo considero la idea de volver...

X: Qué mejor que el tiempo para saber qué hay detrás de todo esto.

Y: Los días pasan tan deprisa...

Z: Peor que la tácita ignorancia es la tuya y la mía en primera persona del plural¹⁷.

Marea roja (sangre) consiste en una sucesión de cuadros breves que imponen la estética del fragmento. Cuatro personajes unidos por un vínculo sanguíneo refieren retazos de una historia pasada que el espectador no llega a organizar lógicamente. El Hombre y la Mujer son los padres de Ella y Él. Ella y Él –se insinúa– alternan su relación de hermanos con la de amantes y parecen haber repetido, como pareja, alguna anécdota de sus padres. El espectador se pregunta a quiénes han ocurrido, en realidad, los sucesos que rescata la memoria de los personajes. En un parlamento que dirige el Hombre a su hija, se sugiere la problemática del incesto mediante una alusión a Edipo¹⁸ y se despliega, de ese modo, una serie de proyecciones que disipan la identidad de los personajes: ¿es el incesto de los hermanos un desplazamiento del que podría estar sucediendo con los padres? La contradicción entre las distintas versiones del pasado, unida a la ausencia de nexos que establezcan una relación lógica entre fragmento y fragmento, construyen una “fábula” casi nula, si entendemos por ésta un sistema de hechos objetivamente verdaderos. Como el propio texto se encarga de explicitar, no existe prácticamente ningún dato que, dentro del mundo ficcional, alcance el estatuto de acontecimiento y, sin embargo, la “historia” se encuentra allí, insinuada, conservando para el espectador su condición de misterio: “Nadie puede negar que todos los hechos, incluso los pen-

¹⁷ Sacha Barrera Oro. “Quién...”. En su: *Teatro*. Mendoza, Ediciones del Carajo, 2003, p. 106.

¹⁸ “HOMBRE - [...] No, mi niña, no te asustes. Lo que brota de tus ojos y de mi boca no es lo que vos creés... La nuestra no es sangre fría, azul, o de horchata, tampoco es sangre sin sangre, ni de mentira; ¡ni hablar de sangre infectada!, mucho menos podría ser de utilería, no... A lo sumo serán las lágrimas de Edipo mal curado que sigue llorando...”. Sacha Barrera Oro. *Marea roja (sangre)*. Ed.cit., XVIII, p. 18.

samientos, por mínimos que sean, cambien el mundo. Es cierto que las cosas que no suceden también nos matan”¹⁹.

Los modos de construcción de la fábula y de los personajes, junto a los recursos que operan a nivel de la coherencia local del discurso, pueden vincularse con el teatro del absurdo y proponen, como eje fundamental de contenido, la incerteza respecto de una existencia que guarda muchos secretos para los ojos humanos²⁰. Las obras de Barrera Oro, sin embargo, se distancian del nihilismo pesimista que caracterizó a varias de las manifestaciones históricas más representativas del absurdismo y, lejos de centrarse en el lamento, exhiben toda la gama de pasiones que puede generar el vivir humano.

Así pues, el problema del acceso a la verdad preside las diferentes selecciones temáticas en los textos de Barrera Oro. A niveles de mayor concretización, el componente semántico de su obra se completa con los dominios o sectores de la realidad a los cuales la incertidumbre afecta y con el problema de los medios o instrumentos que se utilizan para indagar en ella. Para examinar las elecciones temáticas fundamentales, nos centraremos nuevamente en *Hermanitos*.

La pieza pone ante los ojos del espectador a cuatro hermanos ciegos que casi todo el tiempo hablan. Entre las formas del diálogo teatral, predomina el coloquio, pero se jalonan a lo largo de la pieza algunos apartes de efecto cómico y cinco importantes monólogos: cuatro pronunciados de manera individual –valga la redundancia– por cada uno de los personajes y uno proferido en forma grupal –valga la contradicción– como cierre de la obra. Los bloques de coloquio, que constituyen los ocho cuadros de la pieza, mantienen entre sí una relación causal y temporal indefinida. La situación espacio-temporal en que ocurre cada uno de los intercambios verbales permanece en la ambigüedad, pues, según se advierte apenas comenzada la obra, se hace imposible deslin-

¹⁹ *Ibidem*, I, p. 2.

²⁰ *Marea roja (sangre)*, vale aclarar, constituye un caso particular en relación con esta temática. La incertidumbre surge como supuesto a partir de los dubitativos procesos de semiosis del espectador, pero, a diferencia del resto de las obras del autor, los personajes se muestran seguros de la exactitud de sus recuerdos.

dar lo que verdaderamente acontece dentro del mundo ficcional de lo que dentro de él es ya producto de la fantasía o del sueño. En el primer cuadro, por ejemplo, los hermanos 1 y 2 parecen encontrarse en un hotel y estar organizando una salida. El diálogo se pierde en otro asunto por un momento y luego da la impresión de que se hallan dispuestos a llamar a una moza para pedir unas bebidas:

Hermano 2- ¿Me querés decir qué hacés?

Hermano 1- Estoy llamando a la chica... ¿No te das cuenta? Pasa los dedos por el borde de la silla.

Hermano 2- ¿Y se puede saber qué estás tocando?

Hermano 1- ¡La mesa!

Hermano 2- La mesa... Así que hay una mesa... ¿Y por qué tocas la silla? ¡Haceme el favor de levantar la mano como la gente normal!

Hermano 1- Ves que no estás actualizado... ¡Ves que sos un fósil! En estos hoteles tienen sistema braile de llamadas desde las sillas... Y con sólo rozar las yemas de los dedos en el borde... Ellos ya saben que los llamas. ¿Te das cuenta?

Hermano 2- Así que además estamos en un hotel...²¹.

El conflictivo conocimiento de la realidad se instaure como el tópico más abarcador y se evidencia en la orientación que asume la mayor parte del diálogo: los personajes entablan discusiones de tono infantil, como anticipa el título, sobre la veracidad o no de lo que dicen y se acusan recíprocamente de inventar mentiras sobre lo que nunca han visto.

En cuanto a los sectores de la realidad representados, se privilegia notablemente el de la vida privada. Una isotopía de la vida pública aparece en algunas referencias aisladas, palabras sueltas diría, de connotación histórico-política. Solamente uno de los textos breves de Barrera Oro (*Ellos*) se centra en el tema de la tortura y de los desaparecidos durante el Proceso militar y, aun allí, el tratamiento del tema se orienta primordialmente hacia el conflicto íntimo que la situación provoca en los personajes. Así pues, las huellas que la situación familiar del autor ha dejado en su obra parecen motivarse sobre todo en lo que esa situación

²¹ Sacha Barrera Oro. *Hermanitos*. *Op. cit.*, I, p. 4.

significó en su historia personal. Lo que los personajes de *Hermanitos* discuten y sobre lo que no logran arribar a la verdad es quiénes son ellos mismos y quiénes eran unos padres a los que nunca han visto. El tema de la incertidumbre se proyecta primordialmente sobre la conformación del yo, la existencia del otro y la identidad del yo en relación con el otro, problemas para los que el dominio de la familia ocupa un papel central.

Si el tópico de la incertidumbre preside la estructura semántica, los instrumentos con que se rastrea la verdad se tematizan, lógicamente, de manera problemática. Además del fracaso del lenguaje, aparece en *Hermanitos* y en otras obras del autor un tratamiento original e inquietante de ciertos medios con que el sujeto se contacta con el otro o se apropia del mundo exterior: la visión —o su ausencia—, el acto de comer y la sexualidad. En las obras de Barrera Oro, los personajes comen por los ojos, se convierten en espectadores de la comida de otros o conciben el sexo con una forma de ingestión. La vinculación entre esos núcleos temáticos invita a una lectura psicoanalítica que, de hecho, se sugiere en los propios textos a través de la mención de algunos conceptos de resonancia freudiana. Sin embargo, la apropiación del discurso científico o de cualquier otro discurso explicativo del mundo no conduce a una profundización coherente y exhaustiva de estos temas pues se lleva a cabo por medio de la parodia o a través de aforismos y simplificaciones propias del saber popular. La forma en que el discurso teórico se incluye en la obra de Sacha Barrera Oro se motiva directamente en su concepción del discurso teatral:

El teatro para mí es esa tecnología humana (pensamiento en acción) que combina de manera única el sentir y el pensar, logrando de esta forma dar a luz una tercera instancia de percepción de la realidad²².

La intriga de *Hermanitos*, si es que así puede llamarse a una acción tan deliberadamente escasa e imprecisa, se reduce a la especulación discursiva o al fantaseo con que cuatro hermanos intentan vanamente apre-

²² Fausto Alfonso. "Sacha Barrera Oro". Art. cit., p. 17.

sar la identidad de sus padres y la propia, y responder, en definitiva, a la pregunta por la existencia²³. Sin embargo, desde el quinto cuadro de la pieza, comienza a sugerirse que la ceguera de los hermanos es más bien un no querer ver y empieza a columbrarse una posible salida a partir de la mención de un nuevo personaje: Simona. A la manera del Godot de Beckett, Simona es un personaje que, a pesar de encontrarse ausente de la escena, alcanza una dimensión protagónica. Simona es sucesivamente, y a la vez, la vecinita que todos querían, la madre, el origen y el fin, un agujero negro y la luna. A medida que se agiganta este personaje, crece la poeticidad del diálogo y se prepara el final. El acentuado movimiento lírico es, en efecto, la contracara de la escasa narratividad y, como muestra el monólogo final, si hay en los personajes alguna evolución hacia alguna certidumbre, a ésta se llega por la intuición poética y ésta consiste en experimentar el misterio más que en resolverlo:

[...] Hoy sólo sé que algo importante se llama Simona y que estoy ciego... que todas estas ecuaciones sirven para llevarme a algún lugar. Y que hay una guerra de hormonas que me sacude desde antes de nacer y que me muero de ganas de bañarte en silencio, mientras mis ojos se pierden en tus ojos y te veo tan bella y tan negra caminando en el parque con tu cabellera roja flameando por la brisa marina del lago.

²³ Como puede apreciarse en una declaración de Sacha Barrera Oro, esta indagación existencial no es solamente un núcleo temático fundamental de su obra sino que constituye un pilar de su concepción del teatro en tanto práctica destinada a establecer un contacto con el público: “Mi dramaturgia parte de una necesidad. Una necesidad que se dispara como una flecha que apunta en varias direcciones. Simplificándolo, creo que la experiencia de escribir tiene dos direcciones muy claras. Yo escribo para mí y para los demás. Al mismo tiempo creo que uno se habla a sí mismo y espera que eso que se está diciendo resuene en alguna parte del otro y así uno pueda confirmar intuiciones en la reacción de los demás. También se puede tener un destinatario ideal; de ahí que se pueda proyectar la existencia de diferentes públicos más o menos ajustados a lo que uno quisiera. Al fin y al cabo se escribe para constatar que existen los otros y de esta forma, de alguna manera la reacción de los demás ante la obra nos tranquiliza y confirma que existimos”. Fausto Alfonso. “Las nuevas poéticas de la escena”, *Art. cit.*, s.p.

Y yo sé que me vas a preguntar algo...

[...]

Y la respuesta es... que sí, que tenés razón... que detrás de todo siempre hay una mujer que pregunta...

¡Hermanitos! ¡Hermanitos!... Hermanitos...

¿Por qué tienen los ojos tan grandes? Abren los ojos lentamente hasta el punto de no poder abrirlos más.

¡Para comerte mejor!

Avanzan hacia el público, justo en el límite de la cuarta pared se va la luz²⁴.

En conclusión, la poética teatral de Sacha Barrera Oro puede considerarse una apropiación creativa del absurdo que, por su temática esencialmente existencial, se distancia de las preocupaciones socio-políticas que habían resultado dominantes para el absurdismo de la neovanguardia argentina. Su concepción integradora del fenómeno teatral y la consecuente fusión de escritura y práctica escénica coinciden con otras manifestaciones emergentes de nuestro país y constituyen un caso de relevancia singular en el contexto mendocino. Al dirigir las obras que escribe y, sobre todo, al ocuparse de publicar textos que ya han sido representados, quizás muestre el teatrista los síntomas de un nuevo posicionamiento de la institución teatral en el campo de nuestra cultura. Una vez ganada su autonomía y dotados de una nueva seguridad, los agentes productores de la escena tal vez quieran legar sus creaciones -también- a la literatura.

²⁴ Sacha Barrera Oro. *Hermanitos*., VIII, pp. 36-37.

RESUMEN

Un balance del desarrollo del teatro durante el siglo XX arroja como dato fundamental, quizás como punto decisivo, la consabida dialéctica entre texto y escena. En la actualidad, sin embargo, al menos en la Argentina, parecen advertirse los signos de una síntesis y se propagan los escritores que ponen en escena sus textos, los actores que colaboran en la escritura, los directores que deciden asumirse dramaturgos al publicar su texto luego de la representación.

El propósito de este trabajo es estudiar la producción de Sacha Barrera Oro, la cual, de reciente aparición en el campo teatral mendocino, aúna la labor dramaturgica y la directorial. Tras una breve reseña biográfica, se deslindan los principios fundamentales de su poética teatral.

Palabras clave: Sacha Barrera Oro - teatro mendocino - poética teatral.

ABSTRACT

An overview of the development of theatre during the 1900s shows as fundamental fact, perhaps as the turnig point, the well-known dialectics between text and stage. Nowadays, however, at least in Argentina, the signs of a synthesis seem to be appearing and there are many authors staging their texts, actors helping in writing, directors assuming their condition of playwrights by publishing their works after they have been performed.

This paper discusses Sacha Barrera Oro's production which recently appeared in the Mendocinian theatrical field, joins together the dramaturgical and directorial practices. After a brief biographical sketch, we will define the basal principles of his theatrical poetics.

Key Words: Sacha Barrera Oro - Mendocinian Theatre - Theatrical Poetics

